اصطلاحات فنّ موسیقی در اشعار مانوی[۱]

محسن میرزایی (عضو هیئت علمی دانشگاه تبریز، گروه فرهنگ و زبان‌های باستانی)

چکیده: در بررسی قطعات منظوم متون مانوی، پیوسته باید این نکته را در نظر داشت که قطعهٔ پیش رو عموماً کلامِ آواز یا تصنیف بوده است. از این رو، در تحلیل هریک از اشعار، علاوه بر سعی در درک معانی شعری و وقوف بر اصطلاحات آن فن، باید اصطلاحات تخصصی فنّ موسیقی را هم جست‌وجو کرد؛ زیرا به اقتضای قالب و کاربرد متن، کلمات و عباراتی، نه در معنی غالب، بلکه در معانی ثانوی یا تخصصی خود به کار رفته است. از این رو، شناخت این‌گونه اصطلاحات و دقت در معانی ثانوی آنها، کلید و گره‌گشای ابهام کلام است ــ یا لااقل پژوهشگر را به ذهنیت سراینده نزدیک‌تر خواهد کرد. در تحلیل این اشعار، عموماً کلمات و عبارات، به‌ناچار و به دلیل فقدان شواهد متقن، تحت‌اللفظ ترجمه شده و گاه برای حصول معنی، حتی نحو کلام نیز دست‌کاری شده است. با این حال، قطعهٔ مورد نظر همچنان نامفهوم و معـطل، و علامت‌های سؤال و ستاره‌هایی که محقق به‌کار برده همچنان باقی است. مؤلف در این مقاله سعی دارد، تا حد

---

۱) استادان گرامی، دکتر چنگیز مولایی و دکتر محمدحسن جلالیان، نکات ارزنده‌ای را پیشنهاد دادند و اصلاحات متعددی را متذکر شدند. از ایشان سپاسگزارم.

امکان، با توجه به معانی اصطلاحی یا ثانوی کلماتِ به‌کاررفته در اشعار پهلوی اشکانی و فارسی میانهٔ مانوی، نکاتی را متذکر شود و ابهاماتی را برطرف سازد.

کلیدواژها: متون مانوی، پهلوی اشکانی، فارسی میانه، اشعار، نغمات

مقدمه

قطعات پراکنده‌ای که از متون مانوی به زبان‌های پهلوی اشکانی و فارسی میانه به دست آمده، به‌ویژه اشعار به‌جامانده از این دو زبان، حاوی اصطلاحات و ظرایفی در فنّ موسیقی است که عموماً ناشناخته مانده یا، به‌هردلیل، شناسایی آنها ممکن نیست. غیر از این، مواردی هم هست که درک آن مستلزم آگاهی اندکی در زمینهٔ موسیقی ایرانی و آشنایی با ظرایف آن است. طبیعتاً به سبب اِشراف نداشتن ایران‌شناسان خارجی بر دقایق شعر ایرانی، گاه نکات و جزئیاتی از نگاه تیزبین آنان پنهان مانده است.

بدیهی است که همچون سایر متون، در مجموعهٔ لغات و تعابیر متون مانوی، بسته به موضوع و محتوای آن قطعه، اصطلاحات و کلماتی، علاوه بر معنی اصلی، در معنی تخصصی یا ثانوی هم به کار رفته که گاه بی‌توجهی به این امر عامل اصلی سوء تعبیر و لغزش محقق بوده است. در این آثار، به اقتضای محتوای قطعات، اعم از تمثیل، استدلال، شرح حال، نجوم و افسون و امثال آن، از امکانات زبانی فراوان بهره گرفته شده است. کلمات و عباراتی نظیر wyāwār čarb، šahr، mazan، xwāštīh[1]، dar، pahrēz[2].

در خصوص اشعار مانویان نیز، به‌رغم تلاش دانشمندانِ این حوزه، به دلیل کافی نبودنِ شواهد و بی‌اطلاعی از قوالب و اوزان و بحور شعری آن دوره و نیز ناتوانی در تشخیص و تبیین سایر اصطلاحات تخصصی این فن، در پاره‌ای از موارد، درک ساختار و جزئیات محتوای این قطعات دشوارتر می‌شود. علاوه بر این، در تحلیل اشعار مانوی باید این نکته را در نظر داشت که قطعهٔ پیش رو صرفاً شعر یا نظم در معنای عام و

---

۱) استعاره از کیش مانوی

۲) این واژه غالباً نه به معنیِ حرکت کردن، بلکه بر معنی سِیر در درجات معلوم و مختص یک جرم سماوی است و معنی «بودن» از آن استنباط می‌گردد.

امروزین آن نیست، بلکه این قطعه کلامی است که متنِ تصنیف یا آواز بوده است؛ یعنی هم‌جواری لفظ و آهنگ. حال اگر به اقتضای قالب کلام، در این قطعات، اصطلاحات تخصصی فنّ شعر به کار رفته باشد، تقریباً به همان میزان هم باید از اصطلاحات فنّ موسیقی استفاده شده باشد. این دست اصطلاحات (و یا شاید اصطلاحات معمول و رایج)، و نیز کلمات و عباراتی که در معانی ثانوی یا تخصصی خود آمده، به ناچار عموماً تحت‌اللفظ ترجمه شده که نتیجه‌ای جز ابهام مضاعف در پی نداشته است.

مقالهٔ حاضر که به بررسی برخی اصطلاحات در اشعار مانوی و دسته‌بندی آنها در حوزهٔ فنّ موسیقی می‌پردازد، حاوی دو موضوع مرتبط است و در دو بخش تدوین شده است: **بخش اول** مشتمل است بر کلمات و عباراتی که به زعم نگارنده، در معانی ثانوی به کار رفته یا مجموعاً قرائت و ترجمهٔ آن کلمه محل تردید است، اما در ترجمهٔ آنها، ایران‌شناسان تنها به معنی غالب این کلمات و عبارات توجه داشته و معانی بعیدی را گاه با علامت سؤال و گاه در عرض آرای یکدیگر، به نظرات موجود اضافه کرده‌اند؛ با این همه، ابهام متن مطلقاً برطرف نگردیده و مسئله همچنان مجهول باقی مانده است. کلمات و عباراتی که در این بخش بررسی شده، به‌ترتیب، عبارت است از الف) ṇīś āû و ṇāś āû. **بخش دوم** اختصاص دارد به بررسی اسامی خاصّ تصنیف‌ها و نغمات مانوی، دسته‌بندی این تصنیف‌ها، و سعی در یافتن عناوین نغمات با مقایسهٔ تطبیقی مضمون و محتوای عناوین موجود.

بخش اول: کلمات و عبارات مرتبط با فنّ موسیقی و در معنی ثانوی

الف) قطعهٔ āṭ[1] (نک: بویس ۱۹۷۵: ۱۰٤) شعری ابجدی در مدح هرمزدبغ است که به مناسبت میلاد (ظهور) او سروده شده و حاوی چند اصطلاح فنّ موسیقی است[2]؛ ازجمله واژهٔ īṣṭāś īšṇ در

---

۱) M 10 سرودهایی به زبان پهلوی اشکانی، در ستایش نفس زنده (بویس ۱۹٦۰: ۲).

۲) حرف‌نویسی و ترجمهٔ این قطعه در پایان مقاله آمده است.

همه یک صدا با istāwišn ستودند تو را، ... harwīn hāmwāg pad istāwišn āfrīd ō tō, …

در ترجمهٔ واژهٔ istāwišn به «ستایش»[1]، تنها معنی لفظی و غالب این واژه، بدون در نظر گرفتن عبارات قبل و بعد، لحاظ شده، نه معنای اصطلاحی آن. هرچند واژهٔ praise می‌تواند به معنی «مدیحه‌های مذهبی» نیز باشد، اما مشخصاً تصریح نشده که در کجا به معنی مطلق «ستایش» و در کجا به معنای «مدیحه‌های مذهبی» به کار رفته است (بویس ۱۹۷۷: ۲۳؛ دورکین مایسترارنست ۲۰۰٤: ۸۹). محتوای متن و جملات قبل و بعد روشن می‌کند که تأکید جملهٔ مذکور بر **آوازخوانی** دسته جمعی است:

دختران و بانوان نازنین (رامشگران)، را به هنگام ظهور هرمزدبغ، اندیشه شکفت؛ آنگاه همه هم‌صدا و هم‌نوا آوازی در ستایش و حمد هرمزدبغ خواندند و همراه با آوازِ بداههٔ رامشگران آسمانی، طبل و چنگ و نی نیز نغماتی نواختند.

عبارت manohmed wisprixt «اندیشه شکفت» در جملهٔ

zabēn kanīgān ud kumārč/žanān manohmed wisprixt, kaδ-išān dīd ay …

نیز اصطلاحی فنی و بیانگر معنی واقعی واژهٔ istāwišn در این قطعه است. بویس مفهوم واژهٔ manohmed را در این عبارت مبهم دانسته و یادآوری کرده که این واژه نمی‌تواند **بهمن بزرگ** باشد؛ زیرا آن ایزد هنوز دعوت نشده است. از این‌رو، برای ترجمهٔ واژهٔ مذکور «اندیشه» در معنای لفظی و غالب، یا یکی از اعضای «جان» را پیشنهاد کرده (بویس ۱۹۷۵: ۱۰٤)، که به احتمال قریب‌به‌یقین، منظور او از manohmed یکی از اندام‌های خدا بوده است (ابوالقاسمی ۱۳۸۱: ۱۷–۱۸؛ ۷۷ ی ۳٦) و نباید آن را جانِ هرمزدبغ یا یکی از امشاسپندان انگاشت. آسموسن نیز واژهٔ manohmed را یکی از اندام‌های پنجگانه دانسته، اما با این حال، مسئله همچنان لاینحل باقی مانده است؛ بر اساس چنین تفسیری، وی قطعهٔ یادشده را بدین صورت ترجمه کرده است:

زمانی که بانوان و دختران محبوبی که پدید آمدند از «اندیشه» (یکی از اندام‌های پنجگانه) دیدند تو را، همگی به‌اتفاق با ستایش تقدیس کردند تو را (آسموسن ۱۹۷۵: ۱۲۰).

1) praise

کلیم‌کایت ترجیحاً این واژه را «بهمن»[1] ترجمه کرده است؛ اگرچه در بخش یادداشت‌ها، همانند بویس، به «جان» نیز اشاره‌ای دارد، اما او هم تصریح نکرده که منظور او از «جان» چیست؛ به‌علاوه، هیچ توضیحی در خصوص حضور **بهمن** که هنوز فرا خوانده نشده، ارائه نکرده است. ترجمهٔ او به صورت زیر است:

> زمانی که دختران و بانوان محبوبی که پدید آمده بودند از «بهمن» دیدند تو را، همگی یک‌صدا تو را تقدیس کردند (کلیم‌کایت ۱۹۹۳: ٤٤؛ ۵۳ ی ۸).

برای پذیرفتن این ترجمه، باید تمامی اجزای منطقی هر دو جملهٔ متن را نادیده بگیریم؛ زیرا دختران و بانوان از آن کسی نشئت گرفته‌اند که هنوز خود به وجود نیامده است؛ پس دختران و بانوان نیز به وجود نیامده‌اند. علاوه بر این، در ترجمه‌های فوق، به دلیل مبهم ماندن معنای manohmed و عدم توجه لازم به محتوای این قطعه، نحو جمله نیز برای حصول معنی دست‌کاری شده است، در حالی که کلام ساده و روان است.

ترجمهٔ پیشنهادی: دختران و بانوان محبوب (رامشگران) را اندیشه شکفت، به هنگامی که تو را دیدند ... .

نکته اینجاست که به جای ترجمهٔ واژهٔ manohmed، باید عبارت manohmed wisprixt را با توجه به واژهٔ wisprixt «تراوید، شکفت» و معنای اصطلاحی آن ترجمه کرد. شکفتن اندیشه یا ذهن، خود گویای معنی کلام است و مشخصاً اشاره دارد به **بداهه‌خوانی** یا **بداهه‌سرایی** در موقعیتی خاص و مناسبتی ویژه. پس اگر بپذیریم که رامشگران را در خواندن سرود و نغمه‌ای در ستایش هرمزدبغ و به مناسبت میلاد او یک‌باره اندیشه شکفته است، آنگاه واژهٔ istāwišn، نه به معنی «ستایش»، بلکه به معنی «آواز (خوانی)» خواهد بود؛ و آنچه از ذهن تراویده ستایش نیست، بلکه آوازی است که به شیوهٔ بداهه در ستایش هرمزدبغ تصنیف کرده‌اند. توصیف فوق، در واقع، برداشتی از حضور شاه در میان درباریان از جمله رامشگران و شاعران و نوازندگانی است که در نعت شاه یا یکی از نزدیکان او، در مواقعی خاص، فی‌البداهه سرود و نغمه‌ای می‌خواندند و صله دریافت می‌کردند (نک: بویس ۱۹۷۵: ۱۰٤). با توجه به محتوای این

1) Nous

قطعه، اگر این واژه را «ستایش» ترجمه کنیم، از نظر معنایی در حکم حشو خواهد بود؛ شاید به همین دلیل است که کلیم‌کایت istāwišn را ترجمه نکرده است[1].

harwīn hāmwāg pad istāwišn āfrīd ō tō,
they all with one accord […] blessed you, (کلیم کایت
(٤٤ :۱۹۹۳

حال بر مبنای مطالب فوق، این عبارت را این‌گونه ترجمه می‌کنیم: «همه هم‌صدا با آواز(خوانی) ستودند تو را ...».

قطعهٔ ax[2] پر است از اصطلاحات و واژه‌های تخصصی موسیقی مانند srāwēd «بنوازید»، برای نواختن ساز؛ damēd «بدمید»، برای نواختن ساز بادی (در اینجا شیپور)؛ bāšēd «بخوانید»، برای سرودخوانی و نغمه‌سرایی؛ و نیز اسامی نغمات و الحان (نک: پایین)؛ **آواز** و **جواب آواز** و.... در جملهٔ زیر، واژهٔ istāwēd به معنی «(آواز) بخوانید» آمده است:

hāmwāg rist istāwēd, kē bāšēd ud kē padwāg dārēd.

ترجمهٔ پیشنهادی: هم‌صدا، چنان‌که باید، بخوانید؛ [شما] که می‌خوانید و [شما] که جواب می‌دهید.

هرچند این قطعه مستقیماً به ستایش کسی یا چیزی مربوط نیست و صرفاً بیان حالات طرب به واسطهٔ نجات نفس زنده است، با این حال، چنانچه مضمون این قطعه را ستایش یا مناجات محض بدانیم، باز واژهٔ istāwēd در معنی «بستایید» نخواهد بود؛ زیرا **کلام**، فارغ از محتوا و مضمون، اگر با کشش و نظم و ترتیبی معیّن، توأم با فواصل مشخص آوازی، با یا بدون ساز، اجرا گردد، همانا **آواز** یا **تصنیف** است؛ حال محتوای آن تصنیف هرچه می‌خواهد باشد. از نظر معنایی نیز ترجمهٔ عبارت مذکور، با در نظر گرفتن معنی «ستایش» برای واژهٔ -istāw و نادیده گرفتن دیگر کلمات این قطعه، کاملاً بی‌معنی است: «یک‌صدا، درست، بستایید؛ شمایی که می‌سرایید و شمایی که پاسخ می‌دهید». اول آنکه خواندن یک گروه و پاسخ دادن گروه دیگر مستلزم آن است که چیزی را هر دو

1) They all blessed you with one accord, …

۲) M 7 سرودهایی به زبان پهلوی اشکانی، در ستایش نفس زنده (بویس ۱۹٦۰: ۲).

گروه بخوانند؛ پس سه بار فعل **خواندن** به‌کار رفته است: دستور به خواندن آواز (īṣṭāś ēḍ)؛ خواندن یک گروه (ñāšēḍ)؛ پاسخ گروه دیگر (Ī āḍś āû ḍārēḍ). دوم آنکه مگر غلط ستودن هم داریم که حال «درست (ṛīṣṭ)» بستاییم.

در یکی از قطعات (ū[1] ؛ نک: بویس ۱۹۷۵: ۱۵٦)، هر یک از طبقات جامعهٔ مانوی ــ که می‌دانیم نظام کاملاً مشخصی دارد ــ به‌تفکیک یاد شده و مورد تمجید قرار گرفته است. در کنار آن و به همان ترتیب، از شعب و گروه‌های موسیقی، به تناسب حرفهٔ تخصصی و سِمَت هر یک، تقدیر شده است؛ مانند: رهبران گروه‌خوانی، واعظان دانا و سرودخوانان خوش‌الحان. این امر مبیّن وجود طبقه‌بندی مشخص اصحاب این حرفه در زمینهٔ آوازخوانی، ترانه‌سرایی و نغمه‌پردازی است. نتیجه آنکه اگر این دست سرودها صرفاً روضه‌ای ساده یا مدیحه‌ای معمول بود، این حرفه و دسته‌بندی‌های تخصصی آن شکل نمی‌گرفت؛ حتی برخی از این اصطلاحات، به‌واسطهٔ تخصصی بودنشان، به دیگر زبان‌ها نیز راه یافته و دقیقاً به همان صورت اصلی (پهلوی اشکانی)[2]، آمده‌اند. مثلاً در سغدی، اصطلاحاتی نظیر ṇ ’ṛṛüś و ’šüîñ و حتی ś ’ṣṭś ’ṇüīṛṭ دخیل از پارتی است[3].

در یکی از قطعات (ḍḍ[4]؛ نک: بویس، ۱۹۷۵: ۱۷۳) که به زبان فارسی میانه است، واژه‌های - ṣṛāś و -□ā śā برای نغمه و صوت پرندگان به کار رفته و هردوی آنها دخیل از پارتی است: «مرغکان درخشان ... کبوتر، طاووس رنگارنگ می‌خرامند و می‌سرایند (ṣṛāś ēṇḍ) و می‌خوانند (āś ā□ēṇḍ) ...». واژهٔ - ’ś تنها یک بار در متون ایرانی میانهٔ غربی مانویان آمده است. با توجه به زبان این متن باید آن را به فارسی میانهٔ (- āś ā) آوانویسی کرد (نک: دورکین مایسترارنست ۲۰۰٤: ٦٤). بویس به هر دو صورت پهلوی اشکانی و فارسی میانه آوانویسی کرده است (بویس ۱۹۷۷: ۱٦)، اما چون واژهٔ پارتی - ṣṛāś درست قبل از این

---

۱) M 801 ā کتابچه‌ای مشتمل بر دو بخش: الف) به زبان فارسی میانه و پهلوی اشکانی، مربوط به بخشی از مراسم بما؛ ب) به زبان سغدی، مربوط به اعتراف برگزیدگان (بویس ۱۹٦۰: ٥٤).

۲) با توجه به شواهد موجود، اشکانیان بیش از دیگران به این حرفه اشتغال داشته‌اند.

۳) زوندرمان به نقل از هنینگ (نک: īṛāṇī āōṇḷīṇê.ōṛû/āṛṭī ḷêṣ/ṛêṣṭīṅāḷṣ-īī .ś ś ś ://: ḫṭṭĪ).

٤) M 554 سرودهایی به زبان فارسی میانه (بویس ۱۹٦۰: ۳۹).

کلمه آمده و هردو با حرف ربط ūḍ معطوف شده‌اند (ṣṛ’ś üḍ ’ś ḍ ’ś ’ üḍ)، شاید بهتر باشد هردوی این کلمات را دخیل از پارتی بدانیم.

ب) واژهٔ ûōś īšṇ یکی دیگر از کلماتی است که، علاوه بر معنی غالب، در معنای تخصصی فنّ موسیقی نیز به کار رفته است. در قطعه‌ای (ḍâ[١٤]) به زبان فارسی میانه و پهلوی اشکانی، که می‌توان آن را فهرست سرودهای مربوط به وصالات (= روزه‌های دو شبانه‌روزی؛ نک: تقی‌زاده ١٣٨٣: ٣٢٦) نامید، این واژه به معنی «تصنیف» یا «آواز» و امثال آن به کار رفته است. دورکین مایسترارنست (٢٠٠٤: ١٦٨) این واژه را، علاوه بر «کلام» و «گفتار» و...، به «موعظه»[١٥] نیز ترجمه کرده، اما او تصریح نکرده که آیا در این متن به‌طور مشخص بدین معنا هست یا نه. بویس (١٩٧٧: ٤٣) نیز این واژه را «بیان، کلام، گفتار» ترجمه کرده است.

در واقع، فهرست مذکور سیاهه‌ای از روضه‌ها نیست، بلکه فهرستی از تصنیف‌ها یا آوازهایی است که در مناسبت‌های پنجگانهٔ وصالات می‌خوانده‌اند، و چنان‌که در ادامه خواهیم دید، گاه نغمات دارای نامی خاص هستند و گاه عنوان نغمه برگرفته از مضمون و یا عبارات ابتدایی متن تصنیف است. مهم‌ترین قرینه در بیان آنکه واژهٔ ûōś īšṇ در این قطعه به معنای کلام و گفتار، یا حتی روضه و وعظ نیست، واژهٔ ûōšāû است. این واژه آشکارا نشان می‌دهد که ما با مدیحه‌ای ساده و معمول مواجه نیستیم:

ḥāṇmāṛṭ ḥēṇḍ īṁīṇ ûōś īšṇāṇ ṛōšṇāṇ ī üāṁāûāṇīû ṛō□āṇ; ū-š āṣṭ ā āṇḍāṛ Ī āḍ üāî ṁāṛ ś īṣĪ ûōšāû. 45 ûōś īšṇāṇ čē üā ḍêûīṛḍī.

به پایان آمدند این ûōś īšṇāṇ روشن روزهای یمگانی؛ و در آن در یک ṁāṛ هست ûōšāû ś. ٤٥ īṣĪ ûōś īšṇ ربانی.

هنینگ ṁāṛ را همان «سرودنامه» و صورت کوتاه‌شدهٔ ṁāḥṛ دانسته و این قرائت را بر ṁāṛ «شمار» ترجیح می‌دهد (هنینگ ١٩٣٦: ٥٨٨ ی ٣)[١٦]؛ تعبیری که ظاهراً مورد قبول

---

١٤) Ṣ بخشی از یک فهرست، متعلق به متون مربوط به روزهای یمگانی، واقع در موزهٔ ارمیتاژ سن‌پترزبورگ؛ رک: مقالهٔ اول از مجموع چهار مقالهٔ کارل زالمان (نک: بویس: ١٩٧٥: ١٨٦ و ٢١).

١٥) ṣêṛṁōṇ

١٦) اما وی شمار را هم مردود نمی‌داند؛ ṁṛ «شمار» معمولاً بدون دو نقطه نوشته شده است (نک: هنینگ ١٩٣٧: ٨٥).

بویس واقع نشده و این واژه را «شمار» ترجمه کرده است (بویس: ۱۹۷۵: ۱۸٦؛ ۱۹۷۷: ۵۷). دلیل اختلاف نظر در اینجا آن است که بر روی نویسهٔ ṁ دو نقطه قرار دارد (m̈r). دورکین مایسترارنست (۲۰۰٤: ۲۲۹) نیز به زوندرمان و هنینگ ارجاع داده و این املا را مبهم دانسته است، اما در هر حال، بویس این واژه را «شمار» ترجمه کرده است. از آنجا که گزارش حاضر مختص بررسی قرائت و تفسیر ṁṛ نیست و بحث دربارهٔ آن فرصتی دیگر می‌طلبد، آن را به آینده موکول می‌کنیم و در اینجا صرفاً یادآور می‌شویم که به احتمال قریب به یقین، این واژه به معنی «دسته، گروه، مجموعه» آمده است؛ مانند دسته‌های ۵۰تایی یا ۱۰۰تایی (مر پنجاه یا صدتایی) که در فارسی دری هم شواهدی دارد.

بویس معنی ûōšāû را نامعلوم دانسته، ولی با شک و تردید، «جزئیات»[۱۷] را پیشنهاد داده است؛ بدین نحو که ṁṛ را «واحد»[۲] معنی کرده و از ûś šû معنی «جزئیات» را به‌دست داده است: «در یک واحد (تحت‌اللفظ: شمار) همهٔ جزئیات (تحت‌اللفظ: گوشه(ها))» (بویس: ۱۹۷۵: ۱۸٦). اما دو سال بعد، در واژه‌نامهٔ متون مانوی، این بار باز هم با تردید و علامت سؤال، این کلمه را به «گوشه»[۳] (مسلماً در معنی غالب آن، یعنی «زاویه، گوشه»؛ مانند گوشهٔ اتاق)، ترجمه نموده و از ذکر واژهٔ «جزئیات» صرف نظر کرده است (بویس: ۱۹۷۷: ۵۷). دورکین مایسترارنست نیز همان راه بویس را رفته (نک: دورکین مایسترارنست ۲۰۰٤: ۱٦۸) و هر دوی ایشان قطعاً نظری به ترجمهٔ هنینگ داشته‌اند. هنینگ این واژه را «گوشه»[٤] در معنی غالب آن ترجمه کرده و ûōšāγ را دخیل از ûōšā فارسی نو می‌داند (هنینگ ۱۹۳٦: ۵۸۸ ی ۳). زوندرمان نیز، با علامت سؤال و ذکر پنج پاورقی مفصّل برای این قطعهٔ یک‌ونیم سطری (که سه تای آن مربوط به معضل **گوشه** و **مر** است)، مطلبی متمایز یا برتر از نظر هنینگ و بویس ارائه نکرده که بتوان آن را حلّ مسئله دانست. بویس نیز، از قرار معلوم، آن را نپذیرفته؛ چراکه در واژه‌نامهٔ خود (نک: بویس ۱۹۷۷: ٤۳؛ ۵۷) که دو سال پس از مقالهٔ زوندرمان تألیف شده، به نظر و ترجمهٔ زوندرمان در هیچ یک از دو مورد اشاره‌ای نکرده است؛ دورکین مایسترارنست (۲۰۰٤: ۲۲۹) هم نظر بویس

---

۱۷) ḍêṭāīḷṣ ۱۷) ūṇīṭ ۱۷) ōṛṇêṛ ۱۷) ś īṇî êḷ

را در مورد هر دو کلمه پذیرفته و تنها به نظر پیشنهادی زوندرمان ارجاع داده است (نک: دورکین مایسترارنست ۲۰۰۴: ۲۲۹). اما زوندرمان، با بیان نظر هنینگ در باب **گوشه** و **مر**، ذکر احتمال تعمدی بودن گذاشتن دونقطه به منظور اصلاحات آینده به دست خود کاتب، «دفتر حساب و کتاب» و «آمار» ــ که آن را محتمل‌تر دانسته و برای آن شواهدی از سغدی و فارسی میانه و فارسی دری، آن هم تنها از معنی غالب **مر**، ارائه کرده ــ و نیز ذکر نظر بعید شِدِر،[1] که هنینگ هم آن را نپذیرفته بوده، آخرالامر به‌جز ترجمه‌ای مبهم و با ستاره و علامت سؤال به نتیجه یا راه حلی نرسیده است:[2] «و در آن[3] در یک مجموعهٔ (؟) جامع* ۴۵ روضهٔ ربانی قرار دارند».

از آنجا که gōšag تنها یک بار در متون ایرانی میانهٔ غربی مانویان آمده است، پس منطقاً باید بر یک معنی هم دلالت کند، که آن معنی قطعاً در قطعهٔ مورد نظر ما corner نیست. ذکر مادهٔ فعلی -gōš یا دیگر معانی‌ای مانند «کنج» و «سوک» و «چارسوق»، یا جابه‌جایی اسم و صفت و ایجاد اسامی خاص ساختگی، بدون حتی یک شاهد، باز هم منتج به نتیجه‌ای نشده و ابهام متن همچنان پابرجاست. درواقع این واژه همانند عبارت manohmed wisprixt یا ده‌ها عبارت دیگر از این دست، دارای بار معنایی جدید و کاملاً متمایز از معنای غالب خود است. «گوشه» اصطلاحی تخصصی در علم موسیقی ایرانی است (مانند گوشه‌های درآمد نغمه و شهناز در دستگاه شور) که نمی‌توان در این قطعه آن را با هیچ منطقی «زاویه»، «جزئیات» و امثال آن ترجمه کرد، اما اینکه بویس تا مرز «جزئیات» در ترجمهٔ این واژه پیش رفته، ستودنی است.

حال دوباره به «**مر**» بازمی‌گردیم؛ با این تذکر که به تعداد افرادی که این قطعه را بررسی کرده‌اند، در مورد این واژه، نظریه وجود دارد. اگر mr̈ را اصطلاحی تخصصی و به معنی «دسته و گروه» در نظر بگیریم، آنگاه بر یک مجموعه یا طبقه دلالت خواهد داشت؛ مثلاً چیزی شبیه دسته‌بندی دهگانی، صدگانی، یا همان گرد کردن اجزای متعدد

۱) شدر یک‌جا عبارت wyspgwšg را اسم خاص و در معنی احتمالی «همه‌شنوا، شنوای همه‌چیز» دانسته است.

۲) علاوه بر عدم صحت ترجمهٔ «گوشه»، یکی اینکه فعل ast را جمع ترجمه کرده است؛ دیگر آنکه wysp-gwšg را یک کلمهٔ مرکّب، و صفت برای mr̈ که آن را ترجیحاً mār آوانویسی کرده، دانسته است (نک: زوندرمان ۱۹۷۵: ۳۱۰–۳۱۱).

۳) در پاورقی اضافه کرده: «کتاب».

در یک قالب (نک: فره‌وشی ١٣٤٦: ٢٩٠). با این وصف، عبارت مورد بحث روشن‌تر می‌گردد: «همهٔ گوشه‌ها در یک **مر** است و این **مر** خود شامل ٤٥ تصنیف است؛ یا ٤٥ تصنیف در یک واحد خاص قرار دارد». قرائت این واژه به صورت mār و mar یا حتی mahr اگرچه از نظر معنایی بسیار نزدیک و مترادف است به آنچه منظور نظر نویسندهٔ این قطعه بوده («دفتر آمار»؛ «شمار»؛ یا حتی رساندن معنای «کثرت» در فارسی میانهٔ زردشتی، نک: نیبرگ ١٩٧٤: ١٢٥–١٢٦؛ «واحد اندازه‌گیری»، نک: رضائی باغ‌بیدی ١٣٨٨: ٦٩، نیز ٨٥؛ یا «سرود»)، اما به نظر می‌رسد که در معنی مصطلح خود در فنّ موسیقی به کار رفته است. همچنان که gōšag در معنی غالب به کار نرفته، mar نیز در معنای غالب نیامده است. ذکر چندین معنی نزدیک و دور برای این دو واژه، یا حتی دست بردن به ساختار نحوی کلام، می‌بایست لااقل ابهام جمله را از بین می‌برد.

با توجه به مطالب فوق، در مجموع، این رابطه به دست می‌آید: واژهٔ gōwišn به معنی «کلام و گفتار» است، حال این کلام وقتی در گوشه‌ای (به معنای تخصصی) بیان می‌گردد، می‌شود آواز، تصنیف یا ترانه؛ در هر حال چیزی از جنس موسیقی حرفه‌ای است. به عبارت دیگر، **کلام** متعلق به وصالات است؛ **کلام** را در گوشه‌هایی ازپیش‌تعیین‌شده قرار داده‌اند؛ در وصالات سرود می‌خوانند و **کلام** متن سرود است. متن سرود وقتی در دستگاه و گوشه‌ای اجرا گردد، آواز یا تصنیف است؛ فارغ از محتوا و مضمون، چه مناقب‌نامه باشد چه سوپ‌اپرا[1].

پس در این قطعه gōwišn به معنی «روضه» (homily) نیست؛ زیرا چنان‌که در بالا ذیل istāwišn آمد، کلامی که در نظام موسیقی قرار گرفته و تصنیف شده و پرده‌های آن نیز تعیین گردیده و گاه تذکری هم در نوع سرایش آن قطعه یا بخشی از آن قطعه آمده (نک: بویس ١٩٧٥: ١٦٠–١٦١) و نیز طبقات و گروه‌هایی عهده‌دار این عمل‌اند، نه «راست ستودن» است و نه «گفتار وعظی». در نتیجه، واژهٔ gōwišn نمی‌تواند به معنای «کلام و گفتار» (طبق نظر بویس و دورکین مایسترارنست)، یا به معنی «وعظ و روضه و خطابه» (طبق نظر زوندرمان و کلیم‌کایت) باشد. لازم به ذکر است که کلیم‌کایت در ترجمهٔ قطعهٔ مذکور

---

١) soap opera. امروزه هر نوع اثر هنری عامه‌پسند و بی‌محتوا را سوپ‌اپرا یا به اصطلاح «آبکی» می‌گویند.

از ṣṭ š ś’ š’ تا ûś šû را بسیار آزاد و با تردید ترجمه کرده است. ظاهراً او نظر هنینگ و بویس و زوندرمان [و شدر] را در مورد این دو کلمه نپذیرفته، زیرا به‌رغم آنکه در مقدمهٔ این قطعه و نیز در یادداشت‌های مربوط به آن، به نظرات بویس و زوندرمان در خصوص وصالات و ایام آن اشاره کرده، اما در مورد ṁṛ و ûś šû علامت سؤال را مناسب‌تر دانسته است (کلیم‌کایت ۱۹۹۳: ۱۵۲، ۱۵۵ ی ٤٩ و ٥٠). در هر حال، در هیچ‌یک از نظرات موجود در خصوص واژه‌های ûōś īšṇ و ûōšāû نشانی از فنّ موسیقی نیست، حال آنکه این قطعه فهرست متن موسیقایی است.

ترجمهٔ پیشنهادی: به پایان آمدند این تصنیف‌های روشنِ روزهای یمگانی (وصالات)؛ و در آن همهٔ گوشه‌ها در یک مَر است. ٤٥ تصنیف ربانی.

ترجمهٔ فوق مبتنی بر این فرض است که فهرست مذکور مربوط به کلام آهنگینی است که همهٔ گوشه‌های آن در یک مر است.

ج) درک معنای یک واژه یا عبارت، در بهترین حالت، منوط است به تکرار آن واژه یا عبارت در جملات مشابهی که به ترتیب اهمیت عبارت‌اند از تکرار در همان متن؛ تکرار در متون مشابه از نظر محتوا و مضمون؛ تکرار در متون به معنی عام. پس اگر در قطعه‌ای از متون مانوی کلمات و عبارات مورد نظر، در همان قطعه یا در قطعات مشابه، دارای مضامینی مشترک باشند و در فواصل متعدد بر مصادیقی واحد دلالت کنند، در این صورت، با در نظر گرفتن شواهد متنی یا درون‌متنی، می‌توان کلمات و جملات آن قطعه را تفسیر کرد.

به قطعهٔ āṭ باز می‌گردیم و کلمه‌ای را تحلیل می‌کنیم که نیل به مفهوم آن محتاج درک لطایف گفتار در فرهنگ ایرانی است؛ اگرچه اساس کار در تفسیر این واژه شواهد متنی است. واژهٔ مورد نظر ṇś ’û است در

ḥāṛś īṇ ḥāṁś āû Ī āḍ īṣṭāś īšṇ āṝīḍ ō ṭō, üūś āṇ āñēṇāṇû. ṭāñīḷ šāṇû ūḍ ṇāð Ī āḍ ūṇāḍ, ṣṛōḍāṇ **nw’g** ā ḥāṛś āûō. üā ḍāṇ ḥāṛś īṇ ñūḍ ḥāṇḍēṁāṇ ō ṭō, ś īṣĪ ūḥṛ, šāḥṛðāṛ āḍāû. ś āṇēḍ ś ā āṇ ā āṇḍāṛś ā , ṣṛōḍāṇ **nw’g** ā āṁīûṛōšṇ, î āð ōḥ ś ā ēṇḍ ō Ī īḍāṛ ṛōšṇ î ū āḍ ṛā ṁüō î ē î āṛēḍ ṛāṁīšṇ.

دورکین مایسترارنست (۲۰۰٤: ۲٤٦) در این قطعه واژهٔ nw'g را به صورت niwāg «نغمه، سرود، ملودی» آوانویسی و ترجمه کرده است. بویس (۱۹۷۵: ۱۰۵؛ ۱۹۷۷: ٦۳) یادداشتی دربارهٔ این کلمه نیاورده و در واژه‌نامه نیز، مطابق معمول، مشخص نکرده که در این قطعه niwāg «نوا» است یا nawāg «نو». اما آسموسن (۱۹۷۵: ۱۲۰) niwāg را در نظر داشته و چنین ترجمه کرده است: «... طبل و چنگ و نی نواختند نوای سرودها را». کلیم‌کایت هم، که نتوانسته دو اسم را به نحوی کنار هم جا دهد، یکی را به صفت تبدیل کرده است؛ نتیجه آنکه srwd'n nw'g را به «سرودهای آهنگین»[1] ترجمه کرده است (کلیم‌کایت ۱۹۹۳: ٤٤). ترجمهٔ این عبارت به صورت «سازها نواختند نوای سرودها را» چندان غلط نیست، اما باید هم به محتوای متن و هم به شواهد متنی توجه داشت؛ با این تذکر که قرابت دو کلمه از نظر مکانی لزوماً نشانگر مترادف بودن آن‌دو نیست. در این قطعه، محتوا و شواهد متنی، هردو مؤید nawāg «نو» است.

محتوای این قطعه، چنان‌که در مبحث istāwišn آمد، مربوط است به میلاد هرمزدبغ و جشن و سرور و آوازخوانی به مناسبت دعوت او برای نبرد در وانفسا. در این هنگام رامشگران را اندیشه شکفت و ساز و آواز آغاز شد، و به مناسبت این ظهور مبارک، نغمه‌ای «نو» ساز کردند و رهی «نو» زدند. منطقاً برای نغمه‌ای که قبلاً به ذهن متبادر گشته و ساخته شده، یا به عبارت امروزی‌تر، تکرار نُت‌هایی که قبلاً تمرین و اجرا شده است، اندیشه نمی‌شکفد و بداهه‌خوانی و بداهه‌نوازی صورت نمی‌گیرد. فعل بداهه، علاوه‌بر آوازها، نغمه‌هایی را که یک‌باره به هنگام ظهور «آن عزیز» ساز شده نیز شامل می‌شود. زادن هرمزدبغ خود امر نوی است، پس آنچه به مناسبت این رویداد نو سروده شود نیز باید سروده‌ای نو باشد. بنابراین حاصلِ این ساز و آوازِ بداهه و بدیع می‌شود سرودهای نو و نغمه‌های بدیع؛ وگرنه امر ماضی شکوفا شده بوده است. اساساً جوهرِ بداهه بدیع بودنِ نغمه‌هایی است که در آن هنگام بخصوص[2] خوانده و نواخته می‌شود.

1) melodious songs

۲) مناسب‌خوانی

شواهد متنی نیز این نظر را تأیید می‌کند. یکی از قطعات، که زبان آن ترکیبی است از پهلوی اشکانی و فارسی میانه (cj[1]؛ نک: بویس ۱۹۷۵: ۱٤۱)، سرودنامه‌ای است در نعت شادهرمزد و تکریم او، آن‌هم در قالب سرود و آفرینی نو؛ چراکه حقاً واجد و درخور چنین تکریمی نیز هست. از آنجاکه واژهٔ مورد بحث ما در این قطعه با املای nwg نوشته شده و به زبان فارسی میانه است، بی‌تردید باید آن را nōg «نو» خواند، نه niwāg. تأکید این قطعه بر سرودن یا تصنیف کردن ترانه یا ستایشی نو در نعت امام است و خود مبیّن جایگاه رفیع و عزت کسی است که این دست سرودنامه‌ها برایش تصنیف می‌شد:

nambarēm ō šād-ohrmezd, zīndakkar ī-mān gyān. passazag ō tō, dōšist, istāyišn ud nōg āfrīn.

در چند جای دیگر (قطعات co, cp, cq[2]؛ نک: همان: ۱٤۷–۱٤۸)، آفرین نو از جانب زروان و فرشتگان و بغان به امام، آموزگاران و اسقفان اختصاص یافته است. احتمالاً این سرودنامه‌ها در تکریم امام، آموزگار و اسقفی است که تازه بدین مقام نائل گردیده است. لااقل یکی از عناوین (نک: cq) چنین برداشتی را تأیید می‌کند: «نزد آموزگار، اسقف نو را حاضر می‌کنند»[3]؛ یا در جای دیگر (cr[4]؛ نک: همان: ۱۵۰): «باشد که بیاید از خداوندگار زروانشاه، درود نو. برقرار گردد رامش و شادی نو بر تو ای سرور، ای آموزگار فرخ»؛ یا «درود نو از جانب زروان همراه با شادی و آفرین نو از جانب فرشتگان مستدام باد بر شما فره‌ها و روح‌ها ...» (dt[5]؛ نک: همان: ۱۹۱). در شواهد موجود، بارها بر جنبهٔ نو بودن ستایش، مدیحه، آواز و نغمه، و ارزش ذاتی کلام و تصنیفِ بدیع تأکید شده است؛ به‌علاوه، دور از انتظار نیست برای ملّتی که هنر شعر و ترانه در نظرشان حائز ارزش‌های مذهبی است، ترانه‌ها یا اشعار

۱) M 315 نوشته‌شده بر یک برگ دو لا؛ سرودهایی در تکریم شادهرمزد به زبان‌های پهلوی اشکانی و فارسی میانه (بویس ۱۹٦۰: ۲۲).

۲) M 31 نوشته‌شده بر یک برگ دو لا؛ سرودهایی در تکریم مقامات عالی مانوی به زبان فارسی میانه (بویس ۱۹٦۰: ٤).

۳) نیز نک: آندرئاس و هنینگ ۱۹۳۳: ۳۸.

٤) M 729 نوشته‌شده بر یک برگ دو لا؛ سرودهایی در تکریم مقامات عالی مانوی به زبان فارسی میانه (بویس ۱۹٦۰: ٤۹).

۵) M 4 b نوشته‌شده بر یک برگ دو لا؛ استغاثه‌هایی منظوم در توسل به فرشتگان به زبان فارسی میانه (بویس ۱۹٦۰: ۲).

بدیعی که نوبه‌نو تصنیف شود حلاوتی دگر داشته باشد و ارمغانی ارزنده و ناب به محضر بغان و بزرگان دین به شمار آید.

ترجمهٔ پیشنهادی: ...ای جوان بی‌عیب. طبل و چنگ و نی نواختند سرودهای نو را از هر طرف. ایزدان جملگی به حضورت رسیدند ای شاهزاده، ای شهریارزاده. نغمه می‌آید از آسمان، سرودهای نو از زمین روشنی، که چنین می‌سرایند برای پدر روشنی که: زاده شد جنگاوری که رامش ایجاد کند.

بخش دوم: بررسی اسامی خاص تصنیف‌ها و نغمات

اسامی خاصّ نغمات مانویان به راحتی قابل تشخیص نیست. یقیناً با توجه به محتوای بسیاری از قطعات موجود، اسامی خاص و اصطلاحات متعدد و بسیار ظریفی[1] نیز باید در این متون ذکر شده باشد، اما تنها آن دسته از اسامی خاص نغمات قابل شناسایی است که تحت عنوانی مشخص آمده یا به هر ترتیب، قراینی قطعی در اثبات آن موجود است. در هر حال، به طور اخص، گسستگی رابطهٔ موسیقی ایرانی، قبل و بعد از اسلام، به ده‌ها دلیل روشن درونی و برونی، واقعه‌ای است که رخ داده، اما در این میان یک چیز قطعی است و آن اینکه نظام موسیقی ایرانی، با توجه به شواهد پراکنده‌ای که در خصمانه‌ترین اوضاع و احوال باقی مانده، نشانگر انواعی از دستگاه‌های حرفه‌ای آن فن در ادوار کهن‌تر است، لیکن نمی‌توان در تفسیر منابع پیش از اسلام، بر منابع اسلامی تکیه کرد؛ بدیهی است که ریشه یکی است، اما رابطه را نمی‌توان فرمول‌بندی و ارائه کرد. برای شناخت علم موسیقی متون مانوی، تنها باید به قطعات موجود، یا گاه به متون هم‌دوره استناد کرد.[2]

نحوهٔ نام‌گذاری نغمه‌ها را می‌توان به سه دستهٔ کلی تقسیم کرد:

---

۱) نظر به آنکه موسیقی امروز ایران در حکم عالم مُثل از حقیقت موسیقی ایرانی است.

۲) به عنوان مثال، نمی‌شود rmnyg را «دل‌انگیزان» یا jyryft rwšn را «راح روح» دانست؛ زیرا حتی اکنون نه‌تنها نظام موسیقی بهجت‌الروح را نمی‌شناسیم، بلکه یک روایت واحد از میرزا عبدالله نیز در دست نیست، چه برسد به دل‌انگیزان و رست یا راست و دیگر نغمات سدهٔ چهارم و پنجم هجری. اگرچه در دورهٔ اسلامی، اسامی نغمات بسیاری ضبط گردیده اما کیفیت آن نامعلوم است؛ مثلاً نمی‌توان گفت که «بوی جوی مولیان» ساختهٔ خالقی، همان «عشاق» است که رودکی برای امیرنصر خوانده بوده است.

الف) عنوان نغمه ارتباط مستقیمی با محتوای متن ندارد و عنوانی مستقل به نظر می‌رسد؛ مانند titit (cr 11؛ نک: همان: ۱۵۰)، panzīxazān (cu 39؛ نک: همان: ۱۵۹)، یا حتی suγlī (cu 42؛ نک: همان‌جا).

ب) عنوان نغمه تابع مضمون کلام است.[1] نغماتی که دارای مضمون واحدی هستند، عنوان واحدی نیز دارند، یا آنکه آن عنوان، برگرفته از مضمون متن تصنیف است؛ مانند قطعات xwēš niwāg (cr 7,9,12؛ نک: همان: ۱۵۰–۱۵۱)، که مضمون این قطعات مربوط است به عنایت زروان (درود نو، آفرین نو، شادی و رامش نوی که او عطا می‌کند به ...)؛ یا نغمهٔ bay hē abzār «بغ نیرومند هستی»، که برای ممدوحِ خود سلامتی و نجات از بغ نیرومند و عالی‌مقام طلب کرده است (cu 41؛ نک: همان: ۱۵۹).

ج) گاه عنوان نغمه خود بخشی از متن ترانه است؛ مانند awar pad nōg jadag (cu 38؛ نک: همان‌جا)، یا u-m āwadīn (نک: هویدگمان VI؛ بویس ۱۹۵٤: ۹٤)؛ یا ترانهٔ imīn ahēnd در مجموعهٔ wuzurgān āfrīwan (مورانو ۲۰۰۹: ۲۱٦).

با در نظر گرفتن دستهٔ دوم و مقایسهٔ محتوای برخی از سرودها، مشخص می‌شود که قطعات دیگری هم در xwēš niwāg سروده شده‌اند (co؛ نک: بویس ۱۹۷۵: ۱٤۷):

āyād nōg āfrīn az bay Zurwān ud nōg šādīh …
āyād nōg āfrīn az bay ī bān abardom, nōg wišīdāx az …
farrah āyād az bay Zurwān-šāh, rāmišn ud nōg drōd …

این سرودها در تکریم امام یا جلوس امام نو (نک: بالا) ساخته شده‌اند. از مقایسهٔ محتوای سرودهای فوق با سرودهایی که نام خاص آنها در قطعات دیگر آمده، می‌توان دریافت که همگی در یک نغمه ساز شده‌اند (قس: cr 7, 9, 12).:

xwēš niwāg. āyād az bay Zurwān-šāh nōg drōd. rām ud …
xwēš niwāg. nōg farrah, nōg farrōxīh, nōg šādīh … āyād az bay Zurwān …
xwēš niwāg. āyād nōg drōd, nōg āfrīn az Zurwān, šāh ī rōšnān …

---

۱) این دسته از عناوین بیشترین بسامد را داراست؛ قس: اسامی مذکور در دورهٔ اسلامی، مانند کین سیاوش، نوروز بزرگ، نوروز صبا، خسرو و شیرین.

به همین ترتیب، (pad) wahman awezaxt (niwāg) نیز متعلق است به دستهٔ دوم، و مضمون آن در ستایش اسقف (نو) یا مقام اسقف است (cq؛ نک: همان: ۱۴۸). احتمالاً با توجه به عنوان متن، «سرودنامهٔ اسقفان»، و واژهٔ ispasagān که به صورت جمع آمده، این سرودنامه‌ها باید به مناسبت جلوس اسقف یا اسقفان نو تدوین شده باشد؛ هر یک از این سرودنامه‌ها را در بخش مربوط به خود دسته‌بندی می‌کردند؛ برای مثال، سرودنامه‌هایی که در قالب wahman awezaxt ساخته می‌شد، یا سرودنامه‌هایی که در bay huabzār یا bay hē abzār تصنیف می‌شد (cq و cu 41؛ نک: همان: ۱۴۸؛ ۱۵۹). اگرچه این دو نغمهٔ اخیر از نظر محتوا شباهت‌هایی به هم دارند، اما از آنجا که سرود bay hu abzār ناقص به دست ما رسیده، نمی‌توان هر دو عنوان را متعلق به نغمه‌ای واحد دانست. شواهد موجود نشان می‌دهد که اسامی خاصّ نغمه‌ها تنها بر یک نغمهٔ واحد اطلاق نمی‌شده، بلکه مجموعه‌ای از سرودها در قالب یک عنوان خاص قرار می‌گرفتند. در این باره، علاوه بر xwēš niwāg و شواهد آن، مستندات دیگری نیز این فرض را تأیید می‌کند.

وقتی همهٔ گوشه‌ها در یک **مر** است و وصالات شامل ۵ قطعه یا سرود است و از طرف دیگر، ۴۵ تصنیف داریم، پس به هریک از وصالات ۹ تصنیف اختصاص می‌یابد؛ در اینجا: ohrmezdbagīg آمده و چنین فرض می‌کنید که ۹ تصنیف اختصاص می‌یابد به وصالات مربوط به هرمزدبغ در برج قوس مصادف با بدر.[۱] درنتیجه ۹ تصنیف مجزا تنها یک نام خواهند داشت. حتی اگر ضرب ما شامل ۹ تصنیف در ۵ وصالات نباشد، در هر حال به یکی از این وصالات پنجگانه بیش از دو تصنیف می‌رسد (در سختگیرانه‌ترین حالت، ۴۱ تصنیف). حال اگر این «بیش از دو تصنیف» را مثلاً به ardāwīftīg، وصالات برج دلو مصادف با ربع اول، اختصاص دهیم، باز هم این عنوان بر یک مجموعه دلالت دارد، نه بر یک نغمهٔ خاص. احتمالاً تقسیم‌بندی ۹تایی صحیح نیست؛ زیرا ممکن است برخی از مناقب‌نامه‌ها ۱۲تصنیفی و برخی ۲۲تصنیفی بوده باشند، مانند ۲۲کارزار... آمدن عیسای زنده‌گر در وصالات برج جدی مصادف با بدر.

---

۱) دربارهٔ زمان وصالات، نک: زوندرمان در http://www.iranicaonline.org/articles/festivals-ii

یکی دیگر از نغمات مربوط به وصالات، سرود وصالات مانی در بیست و هفتم و بیست و هشتم ماه روزه، یا بیست و شش روز پس از وصالات ارداوان سه‌گانه (ardāwīftīg) است. نام خاصّ این سرود، به احتمال قریب‌به‌یقین، gāhīg بوده است. با آنکه نام خاصّ این سرود در قطعهٔ dq در دست نیست، اما محتوای آن باید چیزی مشابه محتوای قطعاتی باشد که به‌خوبی حفظ شده‌اند (نک: همان: ۱۵۳–۱٥٤، قطعهٔ cu از بند ۲ تا ١٤؛ آسموسن ۱۹۷۵: ٦۳). همچنین با توجه به قطعهٔ cu بند ۳۲ به بعد، معلوم می‌شود که سرودهای «بما» تنها در نعت مانی نبوده و مجموعاً، در حکم خاتمهٔ وصالات، به موضوعات دیگری نیز اشاره دارد.

به دلیل کمبود شواهد متقن، شناخت نغمات دستهٔ اوّل بسیار دشوار و کاملاً مبتنی بر حدس است. با توجه به محتوای قطعهٔ ax، این احتمال وجود دارد که اسامی چند نغمه در این متن آمده باشد؛ مانند niwāg ramanīg به معنی «نغمهٔ رمنی (دل‌انگیز)»؛ žīrīft rōšn به معنی نغمهٔ «نور خرد یا حکمت روشن»؛ یا حتی rist به معنی نغمهٔ؟

> amwardēd gyānān ō bōγ. huāramēn sayēnd baγpuhrān pad im ważan niwāg ramanīg.
>
> جان‌ها را گرد کنید برای نجات. خوش آسایند (خوش‌اند) بغپوران با این بانگ نغمهٔ «دل‌انگیز».

آندرئاس و هنینگ به نوعی خلأ معنایی در این جمله پی برده و به همین دلیل جای خالی را با تکرار و اضافه کردن «شیپور؟» در ترجمهٔ جملهٔ مذکور پر کرده‌اند. احتمال دارد خلأ موجود، عنوان خاصّ نغمه‌ای باشد؛ یعنی اگر ramanīg را اسم خاص بدانیم، دیگر نیازی نخواهیم داشت که نحو جمله را تغییر دهیم یا توضیح و کلمه‌ای به آن اضافه کنیم.[1] اما در ادامه، بی‌ذکر دلیل و توضیحی Die lichte Weisheit «حکمت نورانی» در گیومه گذاشته شده است (نک: پایین، ذیل žīrīft rōšn). اگر اصراری بر گذاشتن ramanīg داخل گیومه نداشته باشیم، نباید اصراری هم بر گذاشتن žīrīft rōšn داخل گیومه داشته باشیم؛ یا بالعکس.

---

۱) نک: آندرئاس و هنینگ ۱۹۳٤: ۸٦۸؛ از نغمهٔ طرب‌انگیز آهنگ آن (شیپور ؟)، شادمانه می‌آیند بغپوران.

عنوان این نغمه در هویدگمان I بند ٦٠ نیز آمده است (بویس ١٩٥٤: ٧٤):

hamag purr šādīft u wxaš niwāg ramanīg.

همه سرشار از شادی و نغمهٔ خوش «دل‌انگیز».

یا عبارت žīrīft rōšn در

wāžēd kādūš kādūš, āmen āmen xrōsēd. zaxsēd žīrīft rōšn. wyāwarēd wyāwar pawāgēn.

قدوس قدوس گویید، آمین آمین کنید. سر دهید (یا شاید بنوازید)[1] «حکمت روشن» را. جواب دهید نیک جواب دادنی.

در اینجا نیز آندرئاس و هنینگ، ظاهراً به دلیل آشنا نبودن با اصطلاح موسیقی «جواب» یا جواب مناسب به آنچه قبلاً سروده یا نواخته شده، و لزوم جواب بجاــ که در اینجا به شکل مفعول مطلق به کار رفتهــ این قسمت را با علامت سؤال ترجمه کرده‌اند: «... سر دهید کلام پاک را (؟)»

یا rist در

hāmwāg rist istāwēd, kē bāšēd ud kē padwāg dārēd.

هم‌صدا، «رست ؟» بخوانید، [شما] که می‌سرایید و [شما] که جواب می‌دهید.

سعید نفیسی در مقدمهٔ *حماسهٔ ملی ایران* (ص١٠-١١) اثر نولدکه می‌نویسد:

و خوانندگان باید متوجه این نکته باشند که خاورشناس هرچه در زبان فارسی کار کرده و در آن فرو رفته باشد، باز از پی بردن به زیبایی‌های لفظی و معنوی آن عاجز است و این خاصیت بسیار بارز و هویداست که در تحقیقات همهٔ ایشان دیده می‌شود.[2]

نکتهٔ فوق هرچند در زبان فارسی مشهودتر است، اما همین امر در مطالعهٔ دیگر زبان‌های ایرانی باستان، خصوصاً آن دسته از زبان‌ها و گویش‌هایی که بیشتر در شکل‌گیری زبان فارسی نقش داشته‌اند، صادق است. گاه عبارات ساده‌ای که نیازمند اندک ترجمه و تفسیری هم نیست، در نظر مستشرقین، پیچیده و نامفهوم می‌نماید. این

---

١) در معنی متعدی. صورت لازم این فعل نیز در bj (M 77) آمده است (نیز نک: رضائی باغ‌بیدی ١٣٧٥: ٦٣ ؛ حسن‌دوست ١٣٩٣: ١٥٣٠، ١٥٤١).

٢) نک: نولدکه، تئودور، ١٣٦٩، *حماسهٔ ملی ایران*، ترجمهٔ بزرگ علوی، چ ٤، تهران.

دست عبارات و جملات عموماً حاوی ظرایفی در فنّ بیان، اصطلاحات خاص، گاه رایج و گاه کم‌کاربرد، و لطایف گفتار در فرهنگ ایرانی است.

قطعهٔ āṭ

… ḥṛś üṇ ü ḍ’ṇ ’ś ḍ ṁ’ṇüṇḍ’ṇ, âś ṛ’ṇ ḍ’ḷś ś û ’ś ḍ ’ṇṣ’ṛ’ṇ, ś üḥṁ ’ś ṣṭüû ’Ḭ ḍṇ ’ś ḍ ṭḷś ’ṛ Ḭ ḍ ṭś , ṛṛü’ṇû, ś üšṁṇ’ḍ ’ḥüṇḍ. ñüṇ âṇüû’ṇ ’ś ḍ î ś ṁ’ṛ ṇ’ṇ ṁṇś ḥṁüḍ ś üṣḬ ṛü ṭ, âḍüš’ṇ ḍüḍ ’üü, ḥṛś üṇ ḥ’ṁś ’û Ḭ ḍ ‘ṣṭ’ś üšṇ ’ṛṛüḍ ’ś ṭś , üś ’ṇ ’ñüṇṇû. ṯñüḭ šṇṇû ’ś ṯ ṇḍ Ḭ ḍ ś ṇ’ḍ, ṣṛś ḍ’ṇ ṇś ’û ’ ḥṛś ’ûś . ü ḍ’ṇ ḥṛś üṇ ñś ḍ ḥṇḍüṁ’ṇ ’ś ṭś , ś üṣḬ ś ḥṛ, šḥṛḍ’ṛ ’ḍû. ś ṇüḍ ś ṇ ’ ’ṇḍṛś ’’ , ṣṛś ḍ’ṇ ṇś ’û ’ ṁüûṛś šṇ, î ḍ ’ś ḫ ś ’ üṇḍ ’ś Ḭ üḍṛ ṛś šṇ î ś ’ḍ ṛ ṁüś î ü âṛüḍ ṛ’ṁüšṇ.

… همهٔ ایزدان و ساکنان (جهان روشنی)، کوه‌ها، درختان و چشمه‌ها، ایوان و تالار فراخ و استوار، به تو ای عزیز شاد گشتند. دختران و بانوان محبوب را اندیشه شکفت، به هنگامی که تو را دیدند؛ همه یک‌صدا (هم‌نوا) با آوازخوانی ستودند تو را، ای جوان بی‌نقص. طبل و چنگ و نی نواختند سرودهای نو را از هر کران. ایزدان جملگی به حضورت رسیدند ای شاهزاده، ای شهریارزاده. نغمه (بانگ) می‌آید از آسمان، سرودهای نو از زمین روشنی، که چنین می‌سرایند (می‌خوانند) برای پدر روشنی که: «به دنیا آمد جنگاوری که رامش ایجاد کند».

منابع

ابوالقاسمی، محسن، ۱۳۸۱، *مانی به روایت ابن ندیم*، چ ۲، تهران.
تقی‌زاده، سیدحسن، ۱۳۸۳، *مانی شناسی*، به کوشش ایرج افشار، تهران.
حسن‌دوست، محمد، ۱۳۹۳، *فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی*، ج ۳، تهران.
رضائی باغ‌بیدی، حسن، ۱۳۷۵، «چهار واژهٔ دخیل سغدی در *هدایةالمتعلمین فی‌الطب*»، *نامهٔ فرهنگستان*، س ۲، ش ۳، ص ٦۱–٦٤.
ـــــــ ، ۱۳۸۸، *راهنمای زبان پارتی*، چ ۲، تهران.
فره‌وشی، بهرام، ۱۳٤٦، *فرهنگ پهلوی*، تهران.

Andreas, R. . āṇḍ Henning, S . Ñ., 1933, “Ṁīṭṭêḷīṛāṇīṣ ḥê Ṁāṇī ḥāī ā āūṣ ḥīṇêṣīṣ ḥ-Ṭūṛî êṣṭāṇ, II”, *SPAW*, Ḭ Ḭ . 292-363.

_____, 1934, “Ṁīṭṭêḷīṛāṇīṣ ḥê Ṁāṇī ḥāī ā āūṣ ḥīṇêṣīṣ ḥ-Ṭūṛî êṣṭāṇ”, III, *SPAW*, Ḭ Ḭ . 846-912.

Asmussen, ṂḶ., 1975, *Manichaean Literature,* Ṇêś Ụōṛî .

Boyce, Ṁ., 1954, *The Manichaean Hymn-Cycles in Parthian,* Ḷōṇḍōṇ.

_____, 1960, *A Catalogue of the Iranian Manuscripts in Manichean Script in the German Turfan Collection,* Ñêṛḷīṇ.

_____, 1975, *A Reader in Manichaean Middle Persian and Parthian* (*Acta Iranica* 9), Ṭêḥêṛāṇ-Ḷīêûê.

_____, 1977, *A Word-List of Manichaean Middle Persian and Parthian* (*Acta Iranica* 9ā), Ṭêḥêṛāṇ-Ḷīêûê.

Durkin-Meisterernst, Ḍ., 2004, *Dictionary of Manichaean Middle Persian and Parthian*, Ṭūṛṇḥōūṭ.

Henning, Ś . Ñ., 1936, "Ṣōûḥḍīṣ ḥê Ṁīṣ êḷḷêṇ", *BSOS* 8, Ī Ī . 583-588.

_____, 1937, "Ā Ḷīṣṭ ōṛ Ṁīḍḍḷê-Ḷêṛṣīāṇ āṇḍ Ḷārṭḥīāṇ Ś ōṛḍṣ", *BSOS* 9, Ī Ī . 79-92.

Klimkeit, Ḥ. Ṃ 1993, *Gnosis on the Silk Road: Gnostic Texts from Central Asia*, Ṣāṇ Ṛṛāṇ īṣ ō.

Morano, Ê., 2009, "ümṇ' ḥünḍ: Ṭḥê Ñêûīṇṇīṇû ōṛ Ṁāṇī'ṣ Ḷṣāḷṁ Ś ū ūṛûāṇ Āṛṛīś āṇ īṇ Ḷārṭḥīāṇ āṇḍ Ṁīḍḍḷê Ḷêṛṣīāṇ", *New Light on Manichaeism*, êḍ. ṂḌ. Beduhn, Ḷêīḍêṇ, Ī Ī . 213-223.

Nyberg, Ḥ. Ṣ., 1974, *A Manual of Pahlavi,* ṅōḷ. II, Ś īêṣñāḍêṇ.

Sundermann, Ś ., 1975, "Ũñêṛṛêṣṭê ṁāṇī ḥāīṣ ḥêṛ Ụīṁî ī-Ḥōṁīḷīêṇ īṇ ṀīṭṭêḷḶ êṛṣīṣ ḥêṛ ṢḶṛā ḥê?", *Acta Iranica* 5, Ī Ī . 297-312.

_____, 1999, "Ṛêṣṭīṅāḷṣ īī, Ṁāṇī ḥêāṇ", *Encyclopedia Iranica*, ōṇḷīṇê: ḥṭṭḶ ://ś ś ś .īṛāṇī āōṇḷīṇê.ōṛû/āṛṭī ḷêṣ/ṛêṣṭīṅāḷṣ-īī